educación musical

apreciación I

MUSICA EN EL URUGUAY

1er. Año
CICLO
BASICO

FERNANDO DIEZ SERRANO

Carlos W. Thomasset
28/6/1982

CARLOS W. THOMASSET
ASESOR TECNICO INDUSTRIAL
MATTO GROSSO 5575 - TEL. 30 64 91
MONTEVIDEO

1ra. Parte

A mis queridos profesores
Héctor Cotelo Freire y
Amilidia B. V. de Cotelo Freire

Libreros – Editores: A. MONTEVERDE & Cía. S. A. — "Palacio del Libro"

Prólogo

Conocí a Fernando Diez Serrano en el aula de Contrapunto del antiguo Conservatorio Nacional. A pesar de su extrema juventud, era un alumno que llamaba de inmediato la atención, por su innato sentido de la investigación, por su serio y sano ordenamiento intelectual y moral, por su espíritu, en fin, analítico y sintético, a la vez.

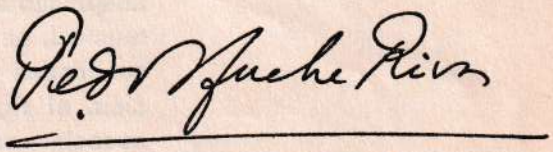
No es de extrañar, entonces, que el Fernando Diez compositor, de ese ayer todavía cercano, se volcara en el serialismo de la micro-forma, un poco a la Krének, y aunque esas creaciones musicales sean quizás para el Diez Serrano de hoy, no otra cosa que juveniles pecadillos de artista incipiente, lo cierto es que ya daban la pauta de sus grandes posibilidades creadoras, en el sentido amplio de la expresión.

Nuestro contacto posterior en el I.P.A. no hizo más que ampliar aquella optimista perspectiva de la relación conservatoril. Alumno brillante, Fernando Diez egresó con las más altas calificaciones, mostrando similares virtudes para lo estrictamente musical y para el estudio de las materias de cultura general.

Pero, tanto en uno como en otro Instituto, el Profesor Diez había demostrado algo más que una foja individual relevante; siempre llamó la atención su compañerismo sin limitaciones, su sano sentido gremial, su generosidad casi vocacional. No era de extrañar, entonces, que esa necesidad de "darse", de hacer bien a los demás, se manifestara en sus hermosas publicaciones, adaptadas al nuevo enfoque de la Enseñanza Media en materia musical, en las que se ponen de relieve, precisamente, aquellas cualidades típicas de su época estudiantil: el orden, la concisión, el rigor científico, en una palabra, la búsqueda de las esencias, condición fundamental para todo verdadero pedagogo.

Las publicaciones de Fernando Diez Serrano sobre "Música en el Uruguay" están llenando un notorio vacío editorial de nuestro País, y cumplen esa misión airosamente: no hay en ellas pomposas adjetivaciones ni caprichosas afirmaciones difícilmente demostrables. Los conceptos que allí se manejan son generalmente axiomáticos o de fácil comprobación. El esquematismo literario de Diez se adapta admirablemente a una materia tan especializada como la Música, ya que esos conceptos fundamentales alcanzan para orientar al alumno poco dotado para el Arte de los sonidos, y constituyen, a la vez, una guía invalorable para el músico vocacional, que, seguramente, podrá con esas pocas y bien buscadas pautas generales, dirigirse con paso seguro al terreno de la especialización al que lo encamina su natural aptitud.

Nos congratulamos, pues, por la aparición de estos bien compaginados fascículos y, al hacer votos por la feliz culminación de este importante trabajo global de Fernando Diez Serrano, no dejamos de experimentar (¿por qué no decirlo?) una cierta e inefable sensación de "abuelo espiritual" que enriquece agradablemente una vida de luchas sin cuartel, en la que los reiterados sinsabores se ven compensados con creces por esta clase de satisfacciones.



PEDRO IPUCHE RIVA

La música indígena

1

Nuestro territorio que configura una gran penillanura —terreno suavemente ondulado— con una red hidrográfica amplia y densa representada por ríos, arroyos, cañadas y manantiales, un clima cambiante pero benigno, por su rica fauna, fue propicio para la instalación sucesiva o simultánea de pueblos indígenas.

Cerámica indígena de nuestra costa sur del Río de la Plata.

■ Desde los primeros tiempos de la conquista, diversos testimonios señalan que estaba habitado por grupos tribales que llamaremos **gran complejo charrúa.**

■ Se sabe que los **tupí-guaraníes** lo incursionaron frecuentemente aunque recién inmigraron después de la expulsión de los jesuítas en 1767. Se radican en el interior con una cultura fuertemente influenciada por la penetración europea.

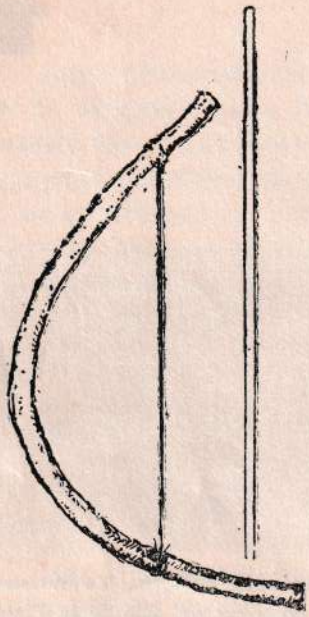
■ Poseemos abundante información referida a los **charrúas** —pueblo valiente, hospitalario y generoso de gran destreza física y un fuerte espíritu de independencia— que poblaba las riberas del Plata, de cuya actividad musical no ha quedado un solo vestigio.

■ Pasada la tercer década del siglo XVI, Lopes de Sousa, expresa que sus cantos eran melancólicos. Mediando la segunda mitad del siglo, Centenera menciona coros previos y durante el ataque, así como cantos de victoria y el uso de **trompas, bocinas** y **atambores.** Luego, en los inicios del siglo XIX, Antonio Díaz. declara que les escuchó coros masculinos y femeninos previos al ataque. Tanto Centenera como Díaz, coinciden en que practicaban movimientos corporales intencionales.

Un CORO es un conjunto vocal que canta a una o varias voces.

Lauro Ayestarán —nuestro mayor musicólogo— expresa que las bocinas presumiblemente eran de cañas o bien de hojas arrolladas y que los atambores, simplemente troncos percutidos con un palo.

El MUSICOLOGO es un perito en teoría e historia de la música.



Arco musical de Tacuabé según Lauro Ayestarán.

■ En 1833 Dumoutier hace un pormenorizado estudio sobre el **arco musical** que **Tacuabé,** uno de los cuatro indígenas enviados a Francia sobrevivientes del exterminio, tenidos por charrúas —construyó en París—.

Este instrumento consistía en una rama flexible en cuyos extremos se hacían dos cortaduras, donde se ataban cerdas de caballo, sobre las que se deslizaba una rama mojada en saliva para hacer vibrar las cerdas empleando la cavidad bucal como caja de resonancia y variando los sonidos con tres dedos al otro extremo.

El arco musical figura entre los instrumentos más primitivos y aparece con ligeras variantes en diversas culturas.

■ El pueblo charrúa nunca admitió al conquistador como tal, jamás aceptó las pautas europeas, por lo tanto se cree que su música no alcanzó a infiltrarse en nuestro folklore.

Indígena tocando el arco musical, Africa, Tonga.

Los últimos **charrúas, dibujo de Curel**

Penetración de la música europea

Mediando la primera mitad del siglo XVII, los franciscanos fundan los primeros poblados de la Banda Oriental y casi inmediatamente se instalan los jesuitas.

Recién un siglo más tarde, la Metrópoli, España, decide defender sus intereses. En 1724 funda el fuerte San José, como centro estratégico en una región fronteriza, e implanta una guarnición en la bahía de Montevideo. Levanta murallas y en 1726 funda Montevideo, como ciudad-puerto, con colonos traídos de Buenos Aires o de las Canarias, que permanentemente deben atender la defensa de sus tierras de los portugueses o de los indios.

En la segunda mitad del siglo XVIII, Montevideo se convierte en el puerto principal del Río de la Plata. Pronto se fundan nuevos poblados nucleados al amparo de un fortín o en derredor de alguna capilla, lo que contribuye a un mejor control del territorio.

■ Conquistadores y colonizadores traen consigo un ancestral cuerpo de valores, tradiciones y creencias, junto a un rico bagaje de canciones populares provenientes de la Edad Media.

Una primera faz de la penetración europea, en cuanto a música se refiere, se centra en lo funcional. Ya sea para amplificar órdenes de guerra, para el servicio religioso, para los anuncios de los pregoneros, como para la danza.

Luego, este proceso se desarrolla principalmente en tres ámbitos: la iglesia, el salón colonial y el teatro.

la iglesia

Tanto las reducciones y estancias misioneras, como las capillas o iglesias, fueron centros donde se desarrolló la música como eje de la labor catequística.

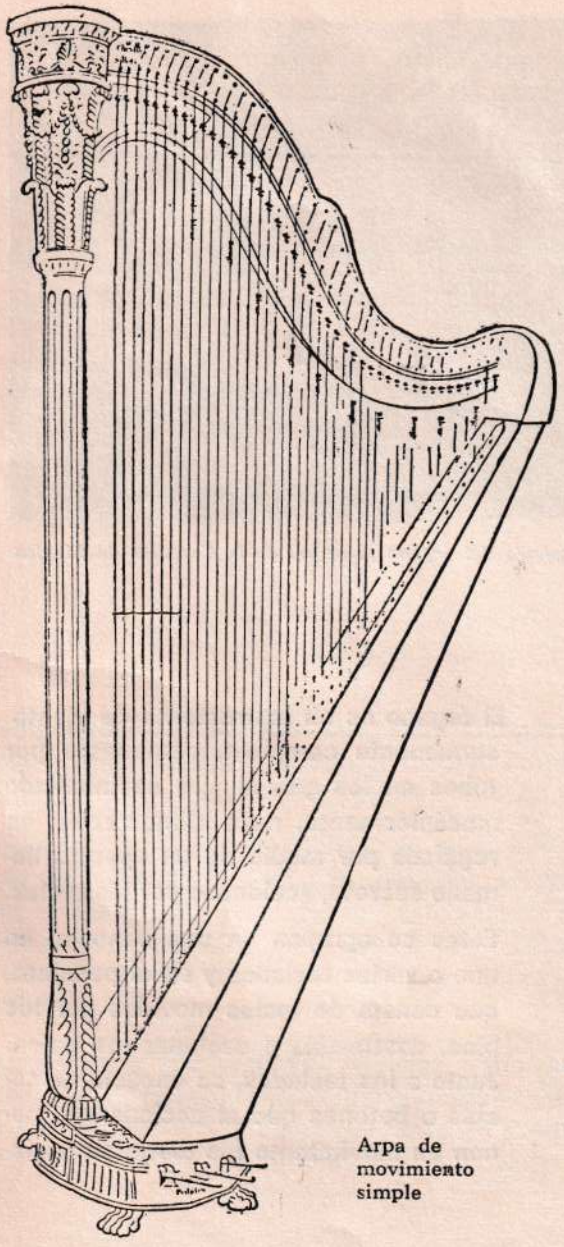
El violín es un instrumento de cuerdas frotadas por un arco, cuyos antepasados, se hallan en los orígenes del arte sonoro. Durante el siglo XVI, penetra en todos los dominios de la música y, en el siglo XVII, se coloca a la cabeza de los instrumentos de arco.

■ Las Misiones Orientales —que se hallaban fuera de nuestra actual demarcación— constituían importantes focos de educación musical, donde se formaban intérpretes, compositores e, incluso, constructores de instrumentos. Allí, los indígenas practicaban la música, tanto en el templo como en las ceremonias públicas, en la vida privada o en la guerra.

Al iniciarse el proceso fundacional de la ciudad de Montevideo, los indios misioneros ayudaron en la construcción de la primera iglesia de la Banda Oriental: San Francisco. Desde entonces, el canto en las funciones religiosas era acompañado principalmente por arpa y en algunas ocasiones por guitarra y/o violines.

Abunda copiosa documentación referida a la actuación de **"indios-músicos", "arperos"** —arpistas— y guitarristas emigrados a mediados del siglo XVIII, a consecuencia de la expulsión de los jesuitas, y radicados especialmente en poblaciones rurales de nuestro territorio.

Primitiva Iglesia de San Francisco, acuarela de Darondeau.



Arpa de movimiento simple

El arpa es uno de los instrumentos más antiguos que se conocen.

Se han hallado pinturas que se remontan al siglo XVIII A. C., que la representan en las necrópolis de Tebas. La conocieron los griegos y los romanos.

Ya en el siglo XII era popular en las Islas Británicas y pronto se convirtió en monumento nacional.

Actualmente, el escudo de Irlanda luce el arpa de O'Brien, héroe que venció a los daneses a fines del siglo X.

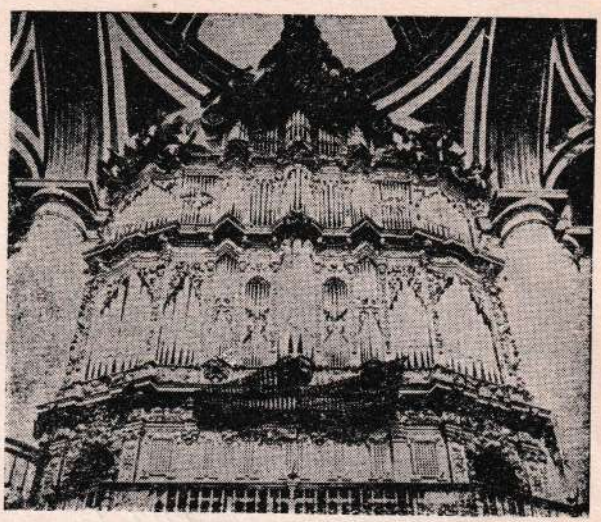
Durante los siglos XVI, XVII y XVIII ocupó en España un papel preponderante. Figura en sus colecciones de música instrumental, tanto profana como religiosa.

Hubo varios tipos, pero es del arpa gótica, perfeccionada en el siglo XV, de lo que se engendra la moderna, que hasta principios del siglo XVIII fue diatónica, sólo emitía los sonidos de la escala natural.

En la segunda mitad del siglo XVII, se logró construir arpas en las que una misma cuerda pudiera emitir el sonido principal y los semitonos superiores. Hacia 1720 se inventó el arpa de pedal, de movimiento simple, que permite cómodamente elevar la afinación de las cuerdas un semitono, al bajar uno de los siete pedales, y a fines del XVIII, se alcanzó un mecanismo moderno, mediante el pedal de doble movimiento, que permite ascender un semitono en la primera entrada y otro en la segunda, o sea un tono. Actualmente está afinada en do b mayor.

Aquí en nuestro medio, durante el coloniaje, las arpas más evolucionadas fueron de pedal de movimiento simple.

Organo hidráulico del Antiguo Egipto.

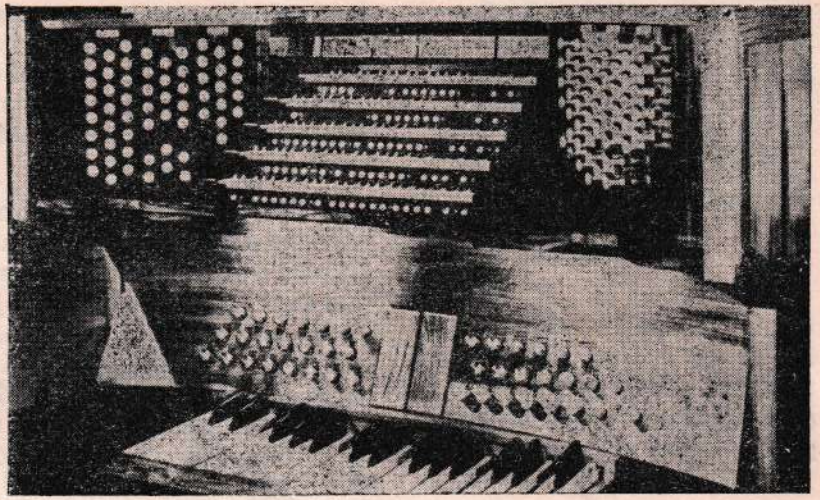


Fachada del órgano principal de la Catedral de México.

Antiguo órgano de la Catedral Vieja, Salamanca.

El órgano es un instrumento de viento sumamente complejo, compuesto por tubos en los que el aire es insuflado mecánicamente, cuya alimentación es regulada por medio de un aparato llamado secreto, accionado por las teclas.

Estas se agrupan en una consola, en uno o varios teclados y en el pedalero, que consta de teclas movidas por los pies, destinadas a accionar los bajos. Junto a los teclados, se encuentran teclas o botones que al accionarlos, ponen en movimiento los distintos regis-

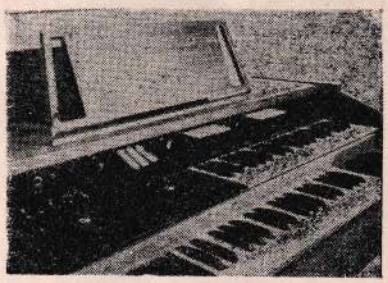


Consola del gran órgano de Notre Dame de París.

tros, juegos que se caracterizan por su timbre e intensidad. Estos registros toman el nombre de los instrumentos que imitan u otros efectos.

Múltiples hallazgos arqueológicos revelan su existencia 200 años A. C. Según la tradición, su introductor en la iglesia fue San Vitalino a mediados del siglo VII. Desde entonces, su desarrollo está íntimamente relacionado con la evolución de la música religiosa cristiana.

En cuanto a sus recursos técnicos, viene perfeccionándose constantemente, habiendo incrementado sus posibilidades en forma insospechada. En nuestro siglo, presenta un novísimo campo para la música profana.



Organo electrónico, constituido por una serie de complicados circuitos eléctricos.

Durante el último tercio del siglo XVIII, el órgano desplaza los instrumentos antes mencionados, lo que abre nuevos horizontes. Con él aparecen los primeros organistas y **maestros de capilla;** se enriquece el oficio con composiciones vocales, a varias voces, con acompañamiento instrumental, ateniéndose a principios básicos establecidos por la erudita práctica europea en siglos anteriores.

■ Este proceso se desarrolla principalmente en Montevideo, especialmente en la Catedral y en la iglesia de San Francisco. En esta última, en 1949, se encontró un valioso archivo musical que contiene más de 5.000 fojas manuscritas y algunos impresos — pertenecientes a la antigua iglesia de San Francisco — que nos dan la pauta de las posibilidades de la música religiosa durante las últimas décadas dieciochescas y gran parte de las decimonónicas. Contiene algunas **misas** en **canto llano,** así como obras religiosas de compositores importantes, como Haydn, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi y muchos más; un grueso número de composiciones religiosas de corte popular y unas pocas obras escritas en nuestro país por europeos, entre las que se destaca la **"Misa para el día de difuntos",** de Fray Manuel de Ubeda, primera composición conocida escrita en nuestro país, que data del año 1802.

El título MAESTRO DE CAPILLA se aplica al que compone y dirige música para ejecutarse en el templo.

Nueva iglesia de San Francisco, inaugurada hacia 1870.

Catedral de Montevideo, litografía de Lauvergne 1836.

■ A partir de 1830, año de la jura de nuestra primera constitución, la música religiosa, influenciada por la **ópera** reinante, penetra en el romanticismo y alcanza lo monumental, con obras donde intervienen grupos corales e instrumentales, especialmente misas para coros, solos y orquesta que acentúan la pompa y el color del ceremonial. En este período se destacan especialmente Antonio Saens, José Giufra y Carmelo Calvo.

La OPERA es una acción escénica que reune canto, orquesta y danza, junto a las artes plásticas.

el salón colonial

Nuestros patricios no se contentaban con escuchar música en los templos, ni con oir los acompañamientos de las procesiones: organizaban **saraos** —reuniones vespertinas donde bailaban y ejecutaban música— en los salones de las casonas coloniales.

■ Periódicamente las familias recibían sus amistades y se abocaban a los juegos de mesa. Entre risa y café, discutían sobre temas intelectuales o artísticos, que alternaban danzando, o con audiciones vocales e instrumentales.

Inicialmente, los instrumentos más utilizados fueron el arpa, la guitarra y el clave. En el período romántico se impone el piano, al igual que en Europa.

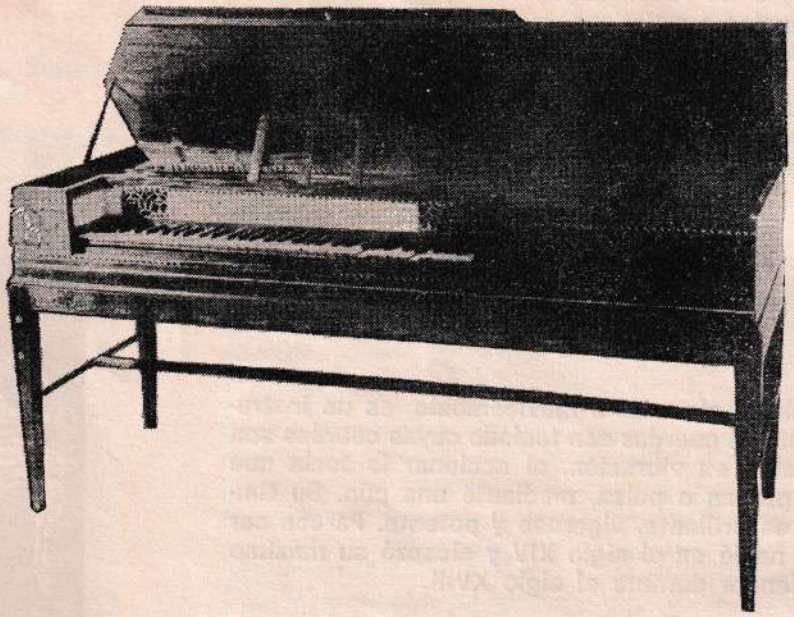
El clave, clavecín o clavicémbalo, es un instrumento de cuerdas con teclado cuyas cuerdas son puestas en vibración, al accionar la tecla que las puntea o pulsa, mediante una púa. Su timbre es brillante, vigoroso y potente. Parece ser que nació en el siglo XIV y alcanzó su máximo explendor durante el siglo XVIII.

El piano es un instrumento con teclado de cuerdas percutidas mediante macillos, cuyos orígenes más remotos se pierden en la Antigüedad, pero, su primer ejemplar data sólo del año 1709.

Surge al lograr una serie de dispositivos que permiten obtener con una sonoridad clara, diferentes matices dinámicos.

Aunque aparece casi simultáneamente en Florencia, París y Sajonia, se considera a Bartolomeo Cristófori su primer fabricante. Poco después, el invento fue desarrollado en Alemania por Gottfried Silbermann, que mejoró su toque. Desde entonces, su mecánica siguió perfeccionándose hasta mediados de la segunda mitad del siglo XIX.

Es el instrumento más difundido del siglo XIX, época en la que los más grandes compositores fueron pianistas.



Piano de principios del siglo XIX

■ El romanticismo levanta el nivel de estas tertulias: imprime al salón un tono emocional, que junto a una intensa subjetividad, abre novísimas vías al terreno literario con impresiones momentáneas, cartas e improvisaciones y en lo musical se interpretan trozos de ópera, surgen las **sociedades filarmónicas,** los primeros solistas y, las primeras composiciones escritas por uruguayos.

FILARMONIA implica amor a la armonía: pasión por la música.

■ Ya en la tercera década decimonónica, se inicia el ciclo de las sociedades filarmónicas en el ámbito del salón integradas por profesionales y aficionados, que se extienden por más de un cuarto de siglo.

He aquí su ordenación cronológica:

I — 1827	—	dirigida por Bernardino Barros
II — 1831 - 35	—	" " Antonio Sáens
III — 1840 - 50	—	"La filarmónica" de Minas, dirigida por Hermenegildo Arce
IV — 1849	—	dirigida por Ignacio Pensel
V — 1850	—	" " Manuel Mochales
VI — 1853	—	" " Luis Preti y José Amat

Estas organizaciones brindan su aporte con una precaria solvencia técnica, pero surcan camino para la futura música nacional, tanto de cámara como sinfónica.

■ Durante el coloniaje, todo el siglo XIX, e incluso el nuestro, Europa aporta al Nuevo Mundo un abultado surtido de música danzada de salón, que por sus características sonoras, conforma un solo complejo tonal-rítmico-armónico.

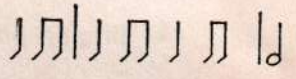
Desígnase con el nombre de COREOGRAFIA a la notación de los pasos, las figuras y evoluciones de la danza, en base a signos convencionales.

■ Contrayéndonos al período del salón uruguayo —ciudadano, suburbano o campesino— que subsiste hasta fines del siglo XIX, coreográficamente, se distinguen dos etapas. En la primera, que se extiende hasta 1840, se desarrollan danzas de pareja suelta o de conjunto; en la segunda, que cubre todo el resto del siglo, se imponen las danzas de pareja enlazada independiente.

Inicialmente, las danzas preferidas en nuestro medio, fueron la **gavota,** el **paspie,** el **minué,** y **la contradanza.** La primera penetra ya en los albores de la colonia. El paspie hacia 1750, mientras que el minué y la contradanza, lo hacen en forma simultánea, dos años más tarde.

■ La **gavota** es una antigua danza de movimiento moderado, que proviene originariamente del gapençais francés (Bajos Alpes) cuyos habitantes se llaman "gavots". Se puso de moda en los salones del renacimiento.

Consta de dos secciones, con repetición cada una. Su tiempo es binario y normalmente comienza en la mitad del compás.



Raramente se ejecutaba sola; habitualmente aparecía a continuación de un minué u otra danza de movimiento reposado.

■ El **paspie** era una danza viva de origen bretón, cuyo nombre, según Preatorius, procede de su coreografía, puesto que "en esta danza un pie debe golpearse contra el otro y cruzarse sobre él".

En la época de Luis XIV pasó a la corte e inmediatamente al salón.

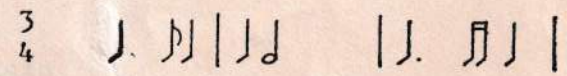
Figura principal del Minué.

Normalmente constaba de dos, tres o cuatro secciones, que se repetían. Su tiempo era ternario y, por lo general, empezaba en la tercera parte del compás.

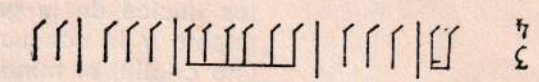
Su coreografía deriva de la del minué.

■ El **minué** es originario del Poitu. Se dice que su nombre procede de su paso, que se hace "menú", menudo. Su objeto consistía en desarrollar el buen porte y la gracia.

Es moderadamente movido y se escribe en compás ternario: Los más antiguos comienzan generalmente en la primera parte del compás y su forma es **binaria simple,** como las restantes danzas de la época.

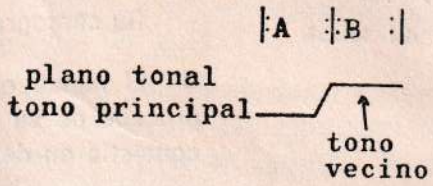


■ Pronto se transforma totalmente. Adopta la estructura que llamaremos **forma del minué** y comienza en el tercer tiempo.

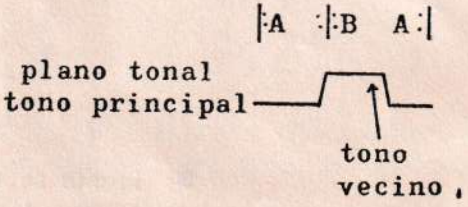


■ La forma **binaria simple,** se funda en el contraste de dos tonalidades.

La primera parte, comienza con el tema A, en la tonalidad principal, seguido por derivaciones. Luego, modula al tono vecino —de la dominante o relativo— donde reposa. En la segunda parte, recomienza con una idea subsidiaria del tema B en el nuevo tono, que es seguido por otras derivaciones y, finalmente, modula al principal. Generalmente, ambas partes se enmarcan entre doble barras, que lucen el signo de repetición.



■ La **forma del minué,** que también es binaria, es muy similar. La primera parte, es idéntica a la primera de la binaria simple, pero al final de la segunda parte, se presenta nuevamente el tema A, en el tono principal.

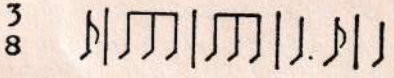


■ Pasada la primera década del siglo XIX —coincidiendo con los inicios de la gesta emancipadora, sostenida en el pensamiento y la conducta de Artigas— el minué europeo, prohija uno criollo, el **minué montonero,** cuyo nombre proviene de las gloriosas montoneras de patriotas, que abatieron las banderas extranjeras para ser uruguayos.

Minué Montonero
litografía publicada en
"El tambor de la línea"
1843.

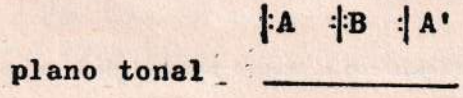
Surge lozano con una estructura simple, donde campea un solo tono, pero con un movimiento enriquecido, ahora: **moderato-allegro-moderato** por la adición de un nuevo ritmo en la segunda parte y el empleo en la misma de castañetas y zapateo.

He aquí la nueva fórmula rítmica básica de la segunda sección.



La nueva forma toma las dos secciones ya tradicionales, modificando la segunda y le agrega sistemáticamente una **coda** en la que aborda sintéticamente el motivo de la primera sección.

CASTAÑETA es un sonido que se produce al friccionar con fuerza los dedos pulgar y mayor.



Debido a su coreografía, normalmente, las repeticiones se hacen dos veces.

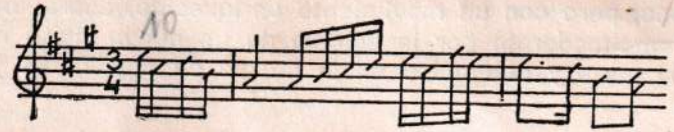
ej. AA BB AA BB A'

El minué montonero arraiga en el salón ciudadano y el rancho campesino, donde perdura hasta la primera década de la segunda mitad del siglo pasado.

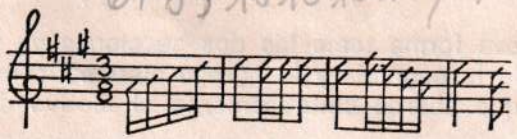
Se bailó en Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile y Perú.

Minué montonero pautado por Debali en 1845

A



B



La CODA se inicia con el motivo principal de la primera sección.

■ **Contradanza,** proviene del inglés country dance cuya traducción es danza campesina. Su condición de danza popular hace difícil rastrear su proceso de origen, dado que músicos ambulantes han introducido casi simultáneamente en diversos países europeos numerosas canciones y danzas que en ocasiones alcanzaron gran arraigo.

Sabemos que los campesinos ingleses ya la bailaban hacia el 1550, que cincuenta años más tarde fueron populares en la corte inglesa y que hacia el 1700 era común en varias cortes del continente.

De ordinario es viva y se configura en base a la forma binaria simple, se escribe en compás binario ya simple (2/4) o compuesto (6/8) y se inicia tanto en el primer tiempo como en el último.

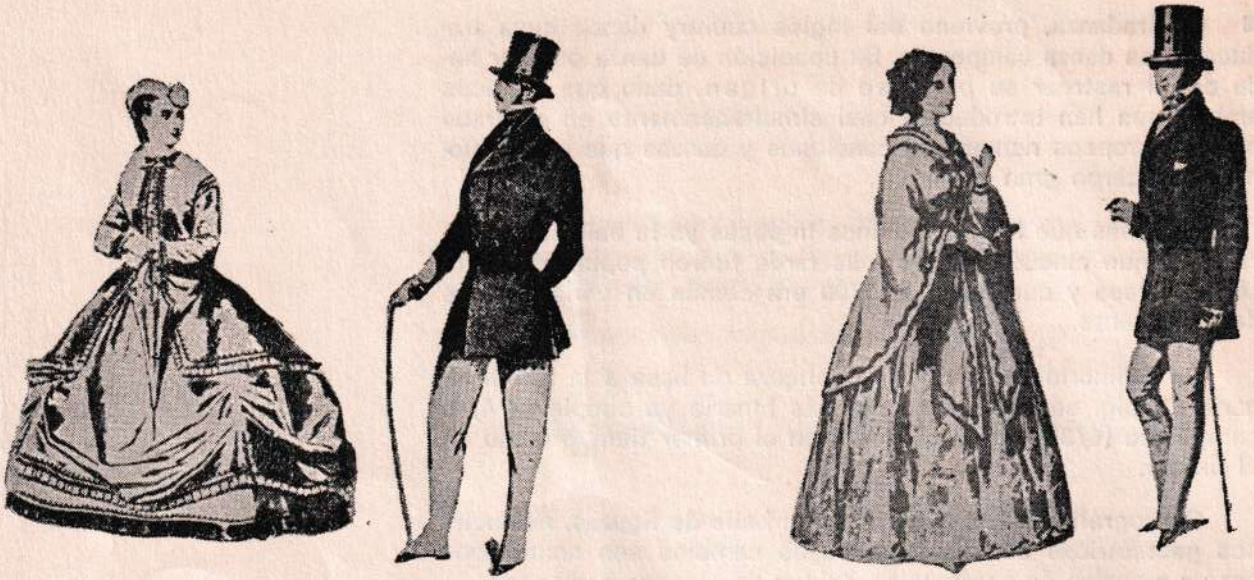
Coreográficamente constituye un **baile de figuras,** evoluciones geométricas establecidas, cuyos cambios son anunciados por un maestro de ceremonias, origen de nuestro bastonero.

En nuestro país, su auge se extiende hasta mediados del siglo XIX.

■ La contradanza generó varias formas coreográficas. Ya en 1723 aparece en Europa el **cotillón** y durante la segunda década del siglo XIX, surgen otras dos variantes: la **cuadrilla** y los **lanceros.** Estas últimas se desarrollan en nuestro medio alternando y rivalizando con la contradanza. Aquí en el Río de la Plata, en el último tercio del siglo, engendra tres danzas rurales: **cielito, pericón** y **media caña** que luego de pasar por el teatro, penetran en los salones ciudadanos.

■ La aparición del **vals** en nuestro medio, al promediar la tercera década del siglo, marca un jalón trascendental en la historia de la danza de salón. Con él se pasa al ciclo de danzas de pareja enlazada, que iniciado un lustro más tarde, se extiende por el resto del siglo. El vals se populariza, arraiga y se folkloriza junto a otras danzas que penetran por la doble vía teatro - salón, como la **polca,** la **mazurca** y el **chotís.**

Pericón en el patio (detalle)
Oleo de Pedro Figari.



Elegantes trajes de calle de la segunda mitad del siglo XIX.

Anais Colin enseñando vals.

■ El **vals** también procede del ámbito popular, por lo tanto, resulta difícil reconstruir su proceso de origen. Los franceses lo vinculan a la **volte,** antigua danza lenta, escrita en compás ternario, que se bailaba girando todo el cuerpo, muy popular entre los provenzales; mientras que los alemanes observan un claro proceso evolutivo, que parte del **springtanz** —danza saltadora— también lenta y ternaria, de movimiento rotativo, que vivía desde tiempo inmemorial en Austria y Alemania, llamada indistintamente hasta el siglo XIX waltz, roller, deutscher, tannz, ländler, etc.

Su forma moderna, que aparece hacia 1780 y tuvo gran boga durante todo el siglo XIX, se caracteriza por su rápido "tempo' —de unas doscientas negras por minuto— y el acento exagerado que imprime al primer tiempo.

■ La **polca,** es una danza de origen checo, de movimiento binario, bastante animado, que se desarrolla sobre el ritmo ternario:

Su nombre proviene del término checo "puca", que significa mitad y alude al paso medio con que se caracteriza su coreografía.

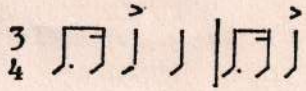
Representando el pie izquierdo con una i y el derecho con una d tenemos:

Esta forma, surge alrededor de 1830. Se baila en Montevideo ya en el 45 y, cuatro décadas más tarde, genera en nuestro país, la **polca canaria,** que mantiene su paso.

La **mazurca** es la danza nacional polaca. Su nombre deriva de la provincia de Mazuria y su antigüedad se remonta al siglo XVI.

Se escribe en compás ternario, en movimiento moderado o allegro, aunque a veces, es bastante lento y se distingue por su figuración basada en corchea con punto semicorchea y por un ligero acento en el segundo tiempo, donde suele terminar sus motivos.

He aquí su esquema rítmico:



El TEMPO, tiempo, es la unidad de duración elegida para la realización de una obra.

La coreografía pasó sucesivamente tres estamentos: Originariamente fue una ronda, luego danza de pareja tomada enlazada y desde fines del siglo XIX, abrazada.

Penetró en nuestro país al promediar el siglo XIX. Pronto invade la campaña y en la tercera década de nuestro siglo, numerosas editoriales de música popular comienzan a rotularla **ranchera.**

■ El **chotís** es un baile de origen germano, que hace su aparición en nuestro medio al mismo tiempo que la polca, a la que se asemeja, aunque su tiempo es más lento.

Hubo otras tantas danzas que, en general, no alcanzaron una aceptación al nivel de las mencionadas.

el teatro

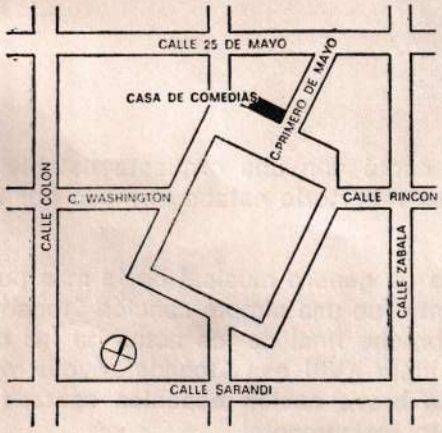
Los inicios del teatro lírico en nuestro país, al igual que en todo el mundo, constituyen un escalón importante en la evolución del arte sonoro. Todo el pueblo puede asistir al espectáculo, a cambio de abonar su entrada.

Su influencia en el acontecer sociocultural colonial, fue enorme. Modesto en sus comienzos, experimenta grandes transformaciones: llega a escenificar óperas casi paralelamente al acontecer europeo, con una diferencia de dos o tres años de su estreno absoluto, con cantantes internacionales de primer nivel.

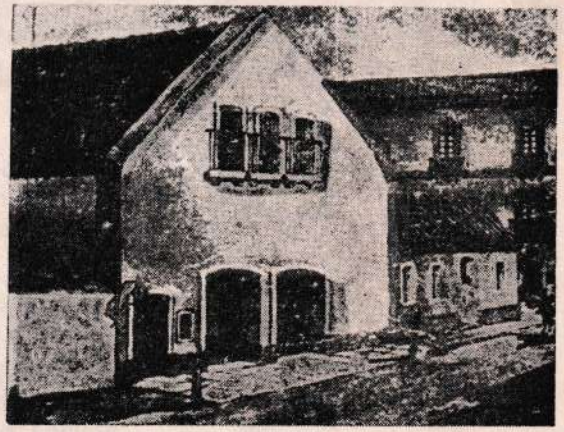
■ En 1793 se funda nuestro primer teatro la **"Casa de las Comedias"**, ubicado en una esquina con entrada principal sobre la calle 1º de Mayo y la fachada lateral frente al Fuerte de Gobierno —hoy plaza Zavala— que fue demolido en 1878.

Era una especie de barracón con techo de teja a dos aguas. Constaba de una platea, dos pisos de palcos y una cazuela.

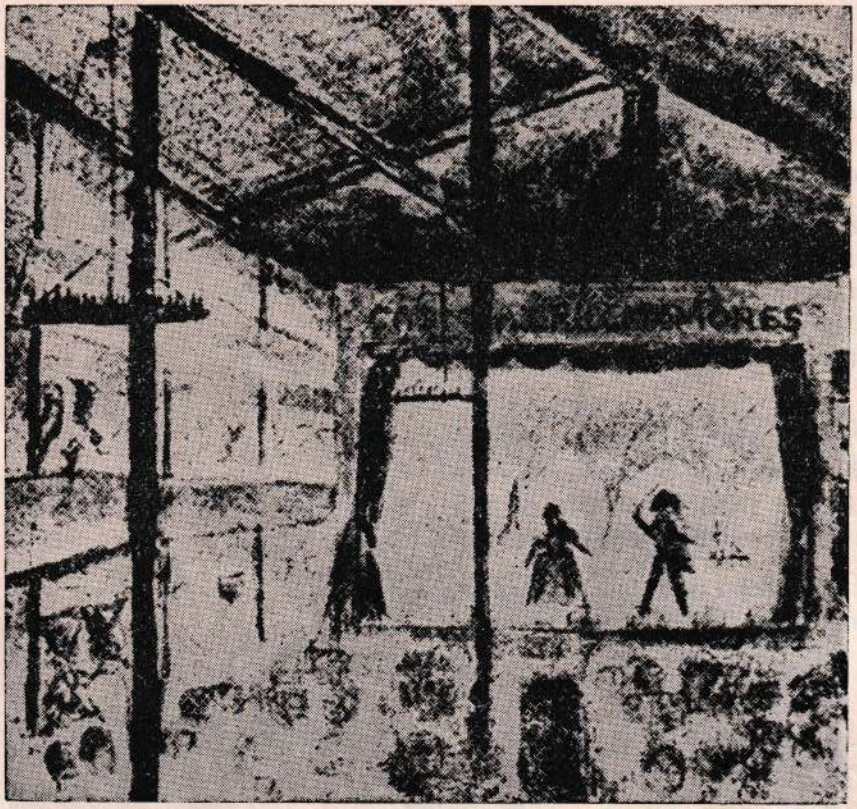
El término LIRICO procede de lira —antiguo instrumento propia para apoyar el canto— se aplica a las poesías compuestas para ser musicalizadas. También se asocia al teatro musical.



Ubicación de la Casa de las Comedias



Casa de las Comedias, dibujo de J. A. Capurro.



Interior de la Casa de las Comedias, dibujo de Besnes Yrigoyen

Desde sus comienzos contó con una orquesta estable e inicialmente, el grueso de su repertorio estaba formado por **tonadillas escénicas.**

■ La tonadilla escénica es un género musical de la más pura esencia española. Inicialmente fue una simple canción "tonada" que solíase entonar como broche final de los actos de las comedias. Mas, mediando el siglo XVIII esa "tonada" evoluciona hasta transformarse en una **breve acción escénica cantada y bailada con acompañamiento instrumental.**

Generalmente eran representados por uno, dos, tres y más cantantes y, en algunas, intervenían coros.

Su temática, basada en el espíritu popular, era diversa: narrativa, heroica, patriótica o amatoria, aunque la preferencia del público se centraba en lo satírico, burlesco y picaresco.

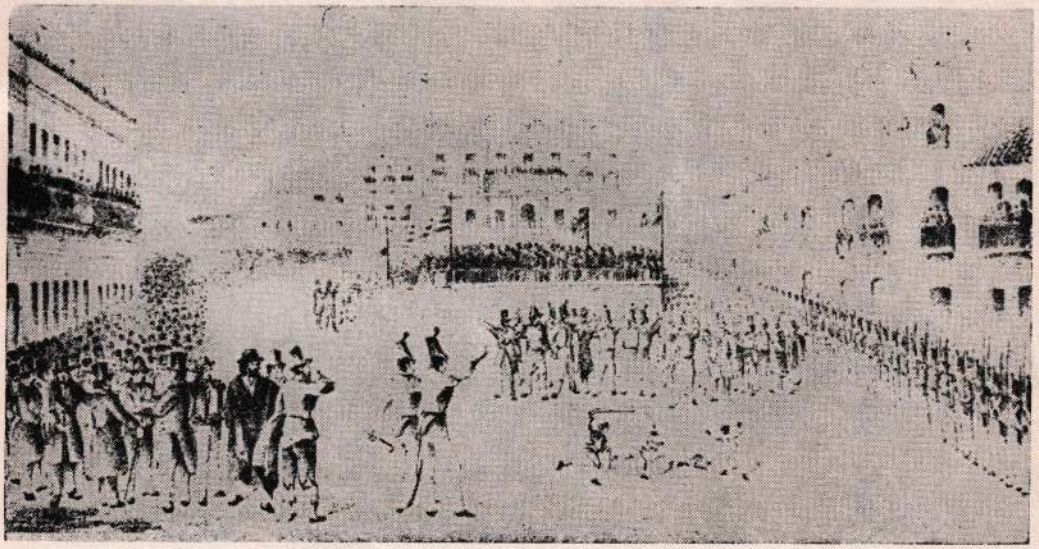
Alcanzó su esplendor durante el último tercio del siglo XVIII, época en la que Misón establece sus tres partes: **introducción-coplas-epílogo.** Al concluir el siglo, se desvirtúa, deja de lado el espíritu español y se vuelca al operístico, cargada de ampulosidad rebuscada.

La Biblioteca Municipal de Madrid, conserva más de dos mil tonadillas escénicas. En Montevideo las más cantadas fueron de Blas de Laserna y Pablo Esteve.

■ Al promediar la primera mitad del siglo XIX, la ópera desplaza a la tonadilla escénica. Primeramente se interpretan arias sueltas; más tarde todas las arias de una ópera precedidas por su obertura y finalmente en 1830 se estrena la primera ópera completa: "El engaño feliz" de Rossini.

El ARIA, en el terreno lírico, se aplica a una melodía para solista con acompañamiento instrumental.

La OBERTURA es una composición sinfónica que precede la ejecución de la ópera.



Vista de la plaza en la Jura de la Constitución, litografía de Juan M. Besnes Yrigoyen 1830.

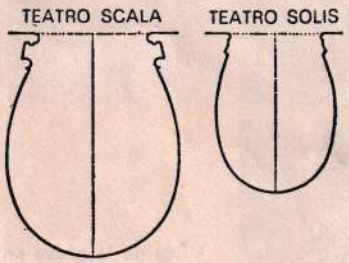
LA DAFNE
D'OTTAVIO
RINVCCINI
Rappresentata alla Serenifs. GRAN DVCHESSA
DI TOSCANA
Dal Signor Iacopo Corsi.
IN FIRENZE
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI
M D C.
Con Licenza de' Superiori.

Carátula del primer libreto de la primera ópera 1600.

La ópera, que hemos definido como acción escénica, que reúne canto, orquesta y danza junto a las artes plásticas, surgió en los Palacios de Florencia como fruto de un intento de un grupo de cultos caballeros que buscaban revivir el drama griego. En ella intervienen todos los medios de expresión musical: voz solista o en conjunto (dúos, tríos, etc., coros) y orquesta.

Los musicólogos toman como punto de partida el año 1600. Desde entonces, ha venido ocupando un lugar preeminente en el mundo del espectáculo.

Aquí, en Montevideo, conmueve totalmente el ambiente cuyo público, se torna cada vez más exigente, al punto de que los empresarios bonaerenses asistían a nuestro teatro, a fin de auscultar el éxito de los artistas, condicionado, al decir de Rossini, a tres cosas: voz, voz y otra vez voz.



Planta comparada de los teatros Scala y Solís.

Teatro Solís, proyecto original

Este acontecer, primeramente se desarrolla bajo el signo de Rossini, cuya preferencia se extiende hasta los inicios del "Sitio Grande", año 1838, época en que se silencia el teatro lírico. Terminada la guerra en octubre del 51, se reinicia la actividad con renovado fervor. Entonces, los compositores favoritos son Verdi, Bellini y Donizetti.

G. Rossini (1792 - 1868)

■ El auge del teatro lírico pone en evidencia las deficientes e inadecuadas instalaciones de la Casa de las Comedias. Ya en 1830 se alzan voces reclamando un escenario que cubriese las nuevas necesidades. Diez años más tarde se constituye una sociedad para construir un gran teatro: el Solís, cuyas obras comenzaron a principios de 1842 en pleno "Sitio Grande", paralizándose un año más tarde y se reanudaron nueve años después. Su sala es muy semejante a la del famoso "Scala de Milán. Posee cuatro pisos con una capacidad para 2.500 personas.

Vista actual del Teatro Solís

Se inaugura el 25 de agosto de 1856 con la ópera "Ernani" de Verdi. Desde entonces, sus óperas imperan en la programación del coliseo por más de medio siglo.

A partir de 1869, durante un lapso de cinco años, se construyen las alas laterales, que desde entonces jerarquizan su entrada principal.

■ Hoy, el Teatro Solís sigue siendo nuestra sala más importante y en él se desarrollan temporadas oficiales de teatro y música con destacados artistas nacionales y extranjeros de renombre internacional.

Monumento a Verdi en Busseto (Italia)

Himno Nacional

3

Un himno es un canto solemne —monódico o polifónico— de carácter profano o religioso, generalmente apoyado y/o doblado instrumentalmente.

■ Sus orígenes se remontan a las ancestrales liturgias orientales.

■ En el siglo IV, San Ambrosio, al introducir su uso en la Iglesia Católica, contribuye a propagarlo en toda Europa.

Ya entonces se caracterizó por su **texto métrico** y su **melodía silábica.**

Entre los himnos más célebres del repertorio católico, figura el **Ut queant laxis** —himno a San Juan Bautista— que ya se cantaba en el siglo XII y dio origen a la actual nomenclatura silábica de los sonidos.

■ Durante el siglo XVI, con el impulso de Lutero, se convierte en centro del oficio protestante, entonado en forma colectiva por toda la congregación.

■ Hacia 1570, nos encontramos con el himno nacional más antiguo, Wihlhelmus von Nassauwe, cantado aún en Holanda.

Los himnos nacionales, son los cantos patrióticos representativos de los estados modernos, cantados y/o ejecutados en ceremonias oficiales y privadas de importancia y, como prelación a la ejecución de todo himno extranjero.

■ El primer canto de gesta oriental es el **"Himno al Salto"** o **"Marcha Oriental"** cuyos versos escribió Bartolomé Hidalgo en 1811 cuando la "redota" —Exodo del Pueblo Oriental— con el que el pueblo congregado por Artigas, rubricó el nacimiento de nuestra nación, pregonando heroicamente hasta los confines de la patria, el llamado por la sagrada causa libertadora.

El canto MONODICO, consiste en un desarrollo melódico univocal; el POLIFONICO, en un desarrollo conjunto de diferentes melodías.

"El Exodo", detalle del óleo de Guillermo Rodríguez

HIMNO AL SALTO O MARCHA ORIENTAL

"Orientales la patria peligra,
Ya reunidos al Salto volad,
Libertad, entonad en la marcha
Y al regreso, decís: Libertad".

"Precipitan del desaguadero
Al indiano que supo triunfar,
En Oriente se pierden los lauros
Que la Patria nos hizo ganar".

"Sin recursos, sin otra fortuna,
Que ganar, Libertad, Libertad,
Los nativos del ínclito Oriente,
Esperamos con ansias entonar".

"Gloria o Patria que tus Orientales,
Muerte gritan con harto placer,
Y tranquilos se van a la huesa,
Sin cadenas que saben romper".

"La valiente jornada del Salto,
Todos prontos ya están a emprender,
Su deseo es salvar el sistema,
O en su honor perecer".

"De las almas las libres cenizas,
Al gran Salto se van a esconder,
Muere el padre, la hermana el amigo,
Sin que el llanto se mire verter".

"¡Salve, oh Salto! mansión destina,
A los libres que el Sol vio nacer,
Justo asilo de acción muy heroica,
¡Quién sus timbres pudiera tener!".

"Orientales la patria peligra,
Ya reunidos al Salto volad,
Libertad, entonad en la marcha
Y al regreso, decid: Libertad".

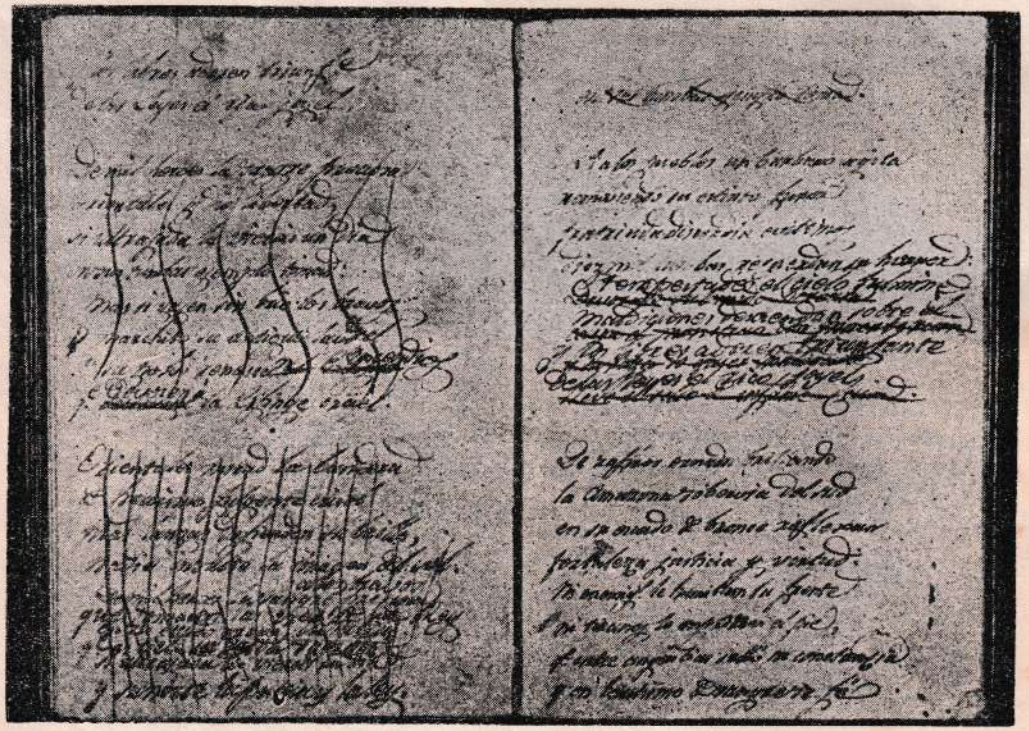
Gral. Fructuoso Rivera, Primer Presidente Constitucional de la República.

proceso de formación

El 8 de julio de 1833, el gobierno del Gral. Fructuoso Rivera, lanza un decreto en el cual, declara **Himno Nacional** al poema escrito por **Dn. Francisco Acuña de Figueroa** a quien se agradecía el "celo manifestado por las glorias de la patria".

■ Doce años más tarde, el 12 de julio de 1845, Francisco Acuña de Figueroa propone al Poder Ejecutivo la aprobación de una reforma en las estrofas del solo con el ánimo de imprimirle "un carácter más vigoroso y permanente para todos los tiempos".

Ese mismo día, el gobierno de Joaquín Suárez, oficializa la versión definitiva de la letra.



Página del manuscrito de la letra del Himno Nacional.

VERSION OFICIAL DE LA LETRA DEL HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA, DECLARADO TAL EL 12 DE JULIO DE 1845

CORO

Orientales, la Patria, ó la tumba!
Libertad, ó con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia,
Y que heroicos sabremos cumplir!

Libertad, libertad Orientales!
Este grito á la Patria salvó,
Que á sus bravos en fieras batallas
De entusiasmo sublime inflamó.
De este don sacrosanto la gloria
Merecimos: tiranos temblad!
Libertad en la lid clamaremos,
Y muriendo, también libertad!

Dominando la Iberia dos mundos
Ostentaba su altivo poder,
Y á sus plantas cautivo yacía
El Oriente sin nombre ni ser:
Mas, repente sus hierros trozando
Ante el dogma que Mayo inspiró,
Entre libres, y déspotas fieros,
Un abismo sin puente se vió.

Su trozada cadena por armas,
Por escudo su pecho en la lid,
De su arrojo soberbio temblaron
Los feudales campeones del Cid:
En los valles, montañas y selvas
Se acometen con muda altivez,
Retumbando con fiero estampido
Las cavernas y el cielo á la vez.

Al estruendo que en torno resuena
De Atahualpa la tumba se abrió,
Y batiendo sañudo las palmas
Su esqueleto, venganza! gritó:
Los patriotas el éco grandioso
Se electrizan en fuego marcial,
Y en su enseña más vivo relumbra
De los Incas el Dios inmortal.

Largo tiempo, con varia fortuna,
Batallaron liberto, y señor,
Disputando la tierra sangrienta
Palmo a palmo con ciego furor.
La justicia por último, vence
Domeñando las iras de un Rey;
Y ante el mundo la Patria indomable
Inaugura su enseña, y su ley.

Orientales, mirad la bandera,
De heroísmo fulgente crisol;
Nuestras lanzas defienden su brillo,
Nadie insulte la imagen del Sol!
De los fueros civiles el goce
Sostengamos; y el código fiel
Veneremos inmune y glorioso
Como el arca sagrada Israel.

Por que fuese más alta tu gloria,
Y brillasen tu precio y poder,
Tres diademas, oh Patria, se vieron
Tu dominio gozar, y perder.
Libertad, libertad adorada,
Mucho cuestas tesoro sin par!
Pero valen tus goces divinos
Esa sangre que riega tu altar.

Si á los pueblos un bárbaro agita,
Removiendo su extinto furor,
Fratricida discordia evitemos,
Diez mil tumbas recuerdan su horror!
Tempestades el Cielo fulmina,
Maldiciones desciendan sobre él,
Y los libres adoren triunfante
De las leyes el rico joyel.

De laureles ornada brillando
La Amazona soberbia del Sud,
En su escudo de bronce reflejan
Fortaleza, justicia, y virtud.
Ni enemigos le humillan la frente,
Ni opresores le imponen el pié;
Que en angustias selló su constancia
Y en bautismo de sangre su fé.

Festejando la gloria, y el día
De la nueva República el Sol,
Con vislumbres de púrpura y oro,
Engalana su hermoso arrebol.
Del Olimpo la bóveda augusta
Resplandece, y un ser divinal
Con estrellas escribe en los Cielos,
Dulce Patria, tu nombre inmortal.

De las Leyes el Numen juremos
Igualdad, patriotismo, y unión,
Inmorlando en sus aras divinas
Ciegos odios, y negra ambición.
Y hallarán los que fieros insulten,
La grandeza del Pueblo Oriental,
Si enemigos, la lanza de Marte,
Si tiranos de Bruto el puñal.

Joaquín Suárez

■ Por varios lustros, nuestro máximo canto patrio se entonó con diversas músicas, compuestas entre otros por los maestros Antonio Barros, Francisco Cassale, Luis Smolzi, Francisco José Debali y Antonio Sáens.

■ Con el propósito de establecer una única versión musical, se convocaron dos concursos que nunca fueron discernidos. Y recién en julio de 1848, el gobierno declara "oficial y exclusiva" la actual versión musical, en decretos de los días 15 y 26 con las firmas del Presidente Joaquín Suárez y el Ministro de Gobierno Manuel Herrera y Obes.

El autor de la música de nuestro Himno Nacional es el maestro húngaro Francisco José Debali.

Francisco José Debali

En el decreto del día 15 de julio de 1848, el Gobierno Nacional, al establecer la música oficial del Himno Nacional, atribuye su composición al autor y actor oriental aficionado a la música Fernando Quijano.

Once días después, el 26, el gobierno estampa "Errose" en el decreto del día 15, referido a nuestro Himno y expresa que la música oficial es la que "le ha dedicado" el ciudadano Fernando Quijano.

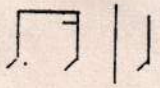
Por muchos años, Francisco José Debali fue director de orquesta en el teatro montevideano donde actuaba Fernando Quijano que, incluso, empleó al maestro Debali como director musical de su propia compañía teatral.

■ La composición musical de nuestro Himno Nacional denota una elaboración de sólida técnica:

Está estructurado en base a la forma del **aria da cappo A-B-A** establecida en Nápoles durante la segunda mitad del siglo XVII por Alejandro Scarlatti.

Su forma es tripartita y monotemática, posee tres partes o secciones **coro-solo-coro** con un solo tema y está precedido por una introducción instrumental.

La parte vocal —tanto en el coro como en el solo— constituye el desarrollo del siguiente motivo rítmico:

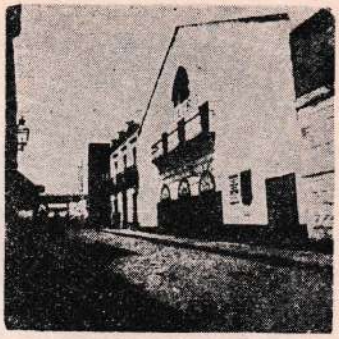


que el autor abstrajo de la frase inicial de un trozo de la ópera Lucrecia Borgia de Donizetti.

Alejandro Scarlatti

Gaetano Donizetti

Fernando Quijano



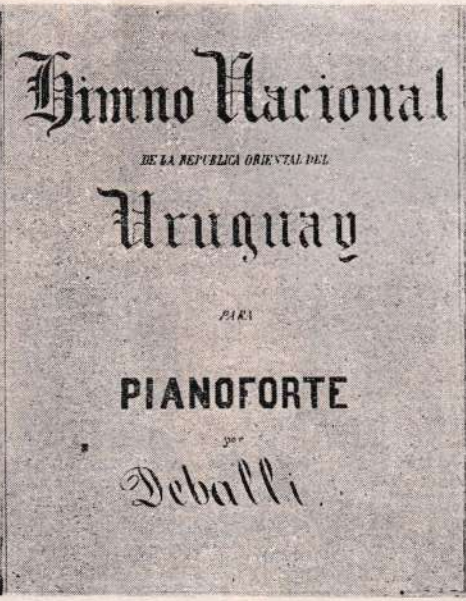
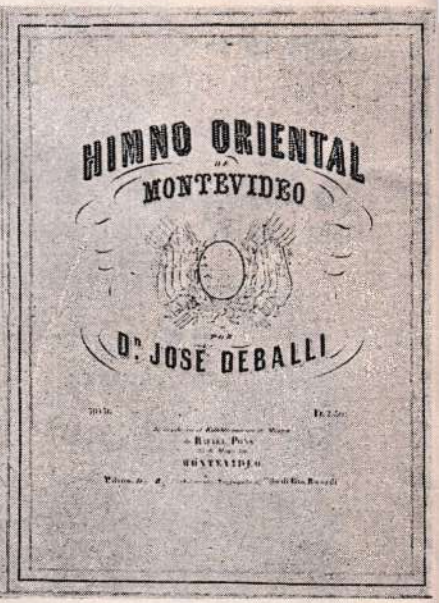
La Casa de las Comedias, foto existente en el Museo Histórico Nacional.

Bernardo Berro

La introducción presenta motivos empleados anteriormente por Debali en su obra "La Batalla de Cagancha" que compuso en 1839 la cual presenta además un pasaje muy parecido al acompañamiento del último trozo del coro.

■ Todos los manuscritos de la época indican que el autor de la música es Francisco José Debali y, las primeras ediciones —realizadas después de la muerte de Debali en vida de Fernando Quijano— rotulan sólo el nombre del maestro húngaro como autor de la música.

■ La primera edición del Himno Nacional del Uruguay se imprimió en nuestro país aproximadamente en 1860, durante la presidencia de Bernardo Berro.

Las siguientes, que aparecen casi inmediatamente, incluyen un nuevo compás en la introducción y la reiteración en el coro del "que sabremos cumplir", agregados por Luis Sambucetti (padre).



Carátulas de las primeras ediciones del Himno Nacional.

■ En las postrimerías del siglo XIX, en pleno auge del género operístico, aparece el "ah", exclamación que se encuentra en el solo y se complica cada vez más su **melodía** con profusos **adornos,** infiltrándose serios defectos en la dicción del texto.

■ En 1934, el gobierno de Gabriel Terra, encarga al maestro Gerardo Grasso, la depuración de la línea melódica. El maestro Grasso, suprime los adornos pero mantiene acentuaciones erróneas, resueltas en los originales de Debali.

■ Cuatro años más tarde, durante el gobierno de Alfredo Baldomir, el maestro Benonne Calcavecchia realiza una nueva revisión que permite una entonación gramaticalmente correcta, oficializada el 20 de mayo de 1938.

MELODIA es una línea de sonidos sucesivos, expresión de un pensamiento completo.

Los ADORNOS, son ornamentos melódicos que siguen o preceden a un sonido principal, indicados por signos convencionales.

Gerardo Grasso

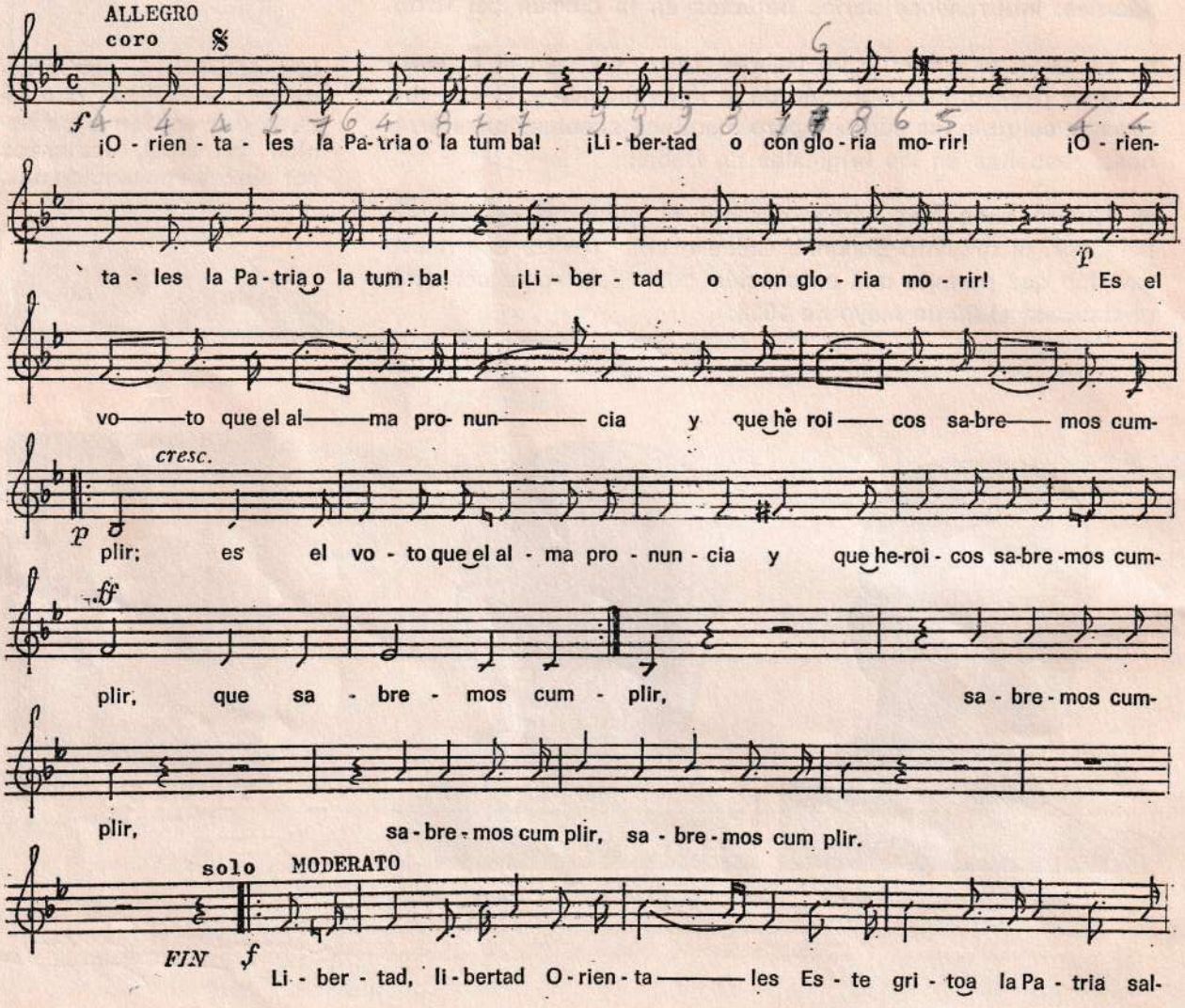
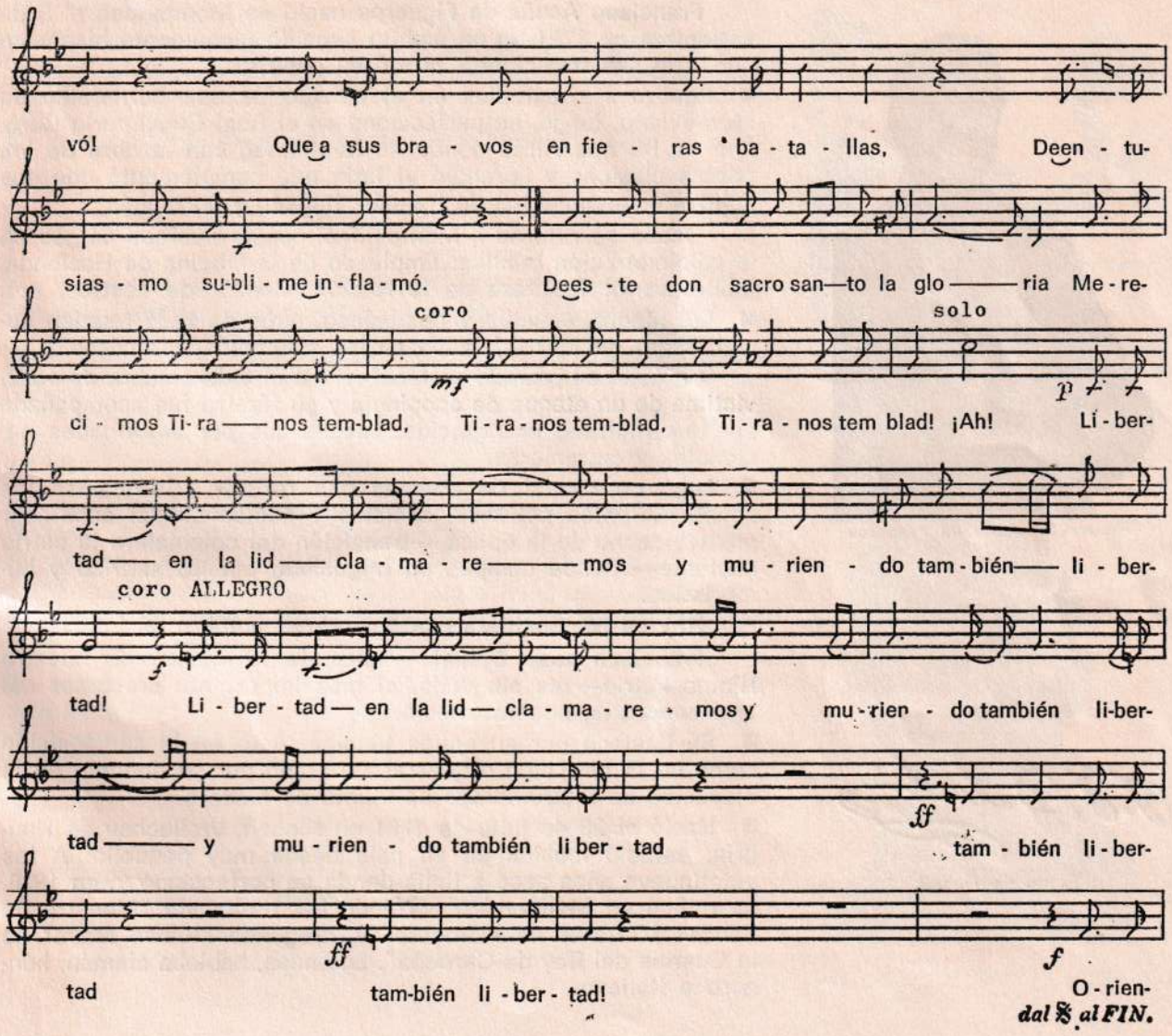
Gral. Alfredo Baldomir

Dr. Gabriel Terra

Benonne Calcavecchia

Benonne Calcavecchia

HIMNO NACIONAL URUGUAYO


ALLEGRO
coro
¡O - rien - ta - les la Pa-tria o la tum ba! ¡Li - ber-tad o con glo - ria mo- rir! ¡O - rien-
ta - les la Pa - tria o la tum - ba! ¡Li - ber - tad o con glo - ria mo - rir! Es el
vo——to que el al——ma pro- nun——cia y que he roi—— cos sa-bre—— mos cum-
cresc.
plir; es el vo - to que el al - ma pro - nun - cia y que he-roi - cos sa-bre -mos cum-
plir, que sa - bre - mos cum - plir, sa - bre - mos cum-
plir, sa - bre - mos cum plir, sa - bre - mos cum plir.
solo
MODERATO
FIN
Li - ber - tad, li - bertad O - rien - ta——les Es - te gri - toa la Pa - tria sal-

vó! Que a sus bra - vos en fie - ras ba - ta - llas, Deen - tu-
sias - mo su-bli - me in - fla - mó. Dees - te don sacro san—to la glo——ria Me - re-
coro
solo
mf
p
ci - mos Ti - ra——nos tem-blad, Ti - ra - nos tem-blad, Ti - ra - nos tem blad! ¡Ah! Li - ber-
tad—— en la lid—— cla - ma - re——mos y mu - rien - do tam - bién—— li - ber-
coro ALLEGRO
f
tad! Li - ber - tad— en la lid— cla - ma - re - mos y mu - rien - do también li-ber-
ff
tad——— y mu - rien - do también li ber - tad tam - bién li - ber-
ff
f
tad tam-bién li - ber - tad! O - rien-
dal 𝄋 al FIN.

autores

Francisco Acuna de Figueroa

Francisco Acuña de Figueroa nació en Montevideo el 3 de setiembre de 1791 en un ámbito sencillo plenamente hispánico que, con sus tradiciones, nutrió su espíritu.

■ Realizó sus estudios en el colegio de San Bernardino de Montevideo, luego, se perfeccionó en el Real Convictorio Carolino de Buenos Aires donde se familiarizó con la obra de los poetas clásicos y aprendió el latín que complementó con sus sólidos conocimientos de francés, italiano y portugués.

Desde su retorno a Montevideo, ocupó diversos cargos en la administración pública: Empleado de la Oficina de Hacienda, bibliotecario, Tesorero de la Nación, Censor de Teatros, etc.

■ Era alegre, sencillo y bondadoso, alma de toda reunión social, sagaz decidor infaltable en las solemnidades cívicas.

Su óbito se produjo en Montevideo el 6 de octubre de 1862, víctima de un ataque de apoplegía y su féretro fue acompañado por una multitud entristecida, encabezada por autoridades nacionales y extranjeras.

■ Legó un caudal de poemas que reflejan vivamente los acontecimientos políticos, sociales y mundanos del acontecer montevideano de la época —transición del coloniaje a la patria naciente— donde campea un inigualado talento satírico y humorístico.

Hoy se le considera nuestro primer hombre de letras.

Firma de *Debali.*

Francisco José Debali —autor de la música de nuestro Himno Patrio— es sin duda, el más importante precursor del arte sonoro en nuestro medio.

■ Se destacó por su sólida técnica tanto en la composición como en la dirección orquestal así como por su dominio en la ejecución de instrumentos de viento de madera.

■ Nació el 26 de julio de 1791 en Kinnen, Wallachey en Hungría, estudió música en su país desde muy pequeño. A los veintinueve años pasó a Italia donde se perfeccionó y, en 1838, se radicó en Montevideo portando los títulos de "Maestro de Bandas Militares de Piamonte" y "Segundo Músico Mayor de la Guardia del Rey de Cerdeña". Entonces, hablaba alemán, húngaro e italiano.

Un año más tarde, tomó el cargo de "Maestro Mayor de las Guardias Nacionales" de nuestro país y durante muchos años, ocupó la dirección musical en los teatros del Comercio y San Felipe.

■ Su producción musical que es muy vasta, abarca tanto el género religioso como el profano, donde toma frecuentemente nuestras danzas y canciones criollas.

■ Falleció en nuestra capital el 13 de enero de 1859.

Niños y jóvenes entonando el Himno Nacional.

valor simbólico

Los símbolos, configuran imágenes significativas que condensan y enlazan sentimientos, emociones o ideas.

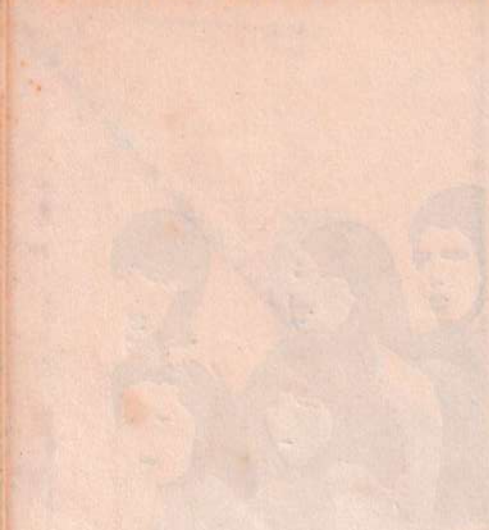
■ Existen en la tierra muchos individuos, también existen diversos colores pero que éstos tengan relación y que a una determinada combinación de listas azules y blancas junto a un sol, simbolice un único conjunto de individuos, los orientales, es privativo de la inteligencia humana.

■ Nuestro **Himno Nacional,** encierra una potente fuerza unificadora. Nos liga a nuestro suelo y a una serie de ideales, principios —estímulos para la práctica de los deberes sociales— y el respeto de sus leyes, costumbres e instituciones, conquistas morales y espirituales que nos comprometen con el glorioso pasado.

■ El 28 de junio de 1952, el presidente de la república don Andrés Martínez Trueba, especificó la "gradación de jerarquía" de nuestros Símbolos Nacionales según se detalla:

1 — El pabellón nacional.
2 — El escudo de armas del Estado.
3 — El himno nacional.
4 — La bandera de Artigas.
5 — La bandera de los Treinta y Tres.
6 — La escarapela nacional.

Andrés Martínez Trueba



Dejamos constancia de nuestro profundo agradecimiento a la señora MARIA RINA CALCAVECCHIA de CAMPOS por la autorización para reproducir las dos correcciones que introdujo en el solo del HIMNO NACIONAL el Maestro Benone Calcavecchia

CARATULA
Fotografía Nevio Gasperini

Nº 2408

Comisión del Papel. — Edición amparada en el Art. 79 de la Ley 13349

Dos obras del profesor Fernando Diez Serrano han llegado al público, con el aporte de una información plenamente documentada, presentada con un criterio pedagógico de verdadera jerarquía: el texto "MUSICA - APRECIACION I", y "EDUCACION MUSICAL - APRECIACION I, MUSICA EN EL URUGUAY.

Tales obras constituyen una exposición clara y ordenada de la historia de la música occidental, realzada con numerosos ejemplos musicales e imágenes de compositores, instrumentos y salas de conciertos.

A estos méritos, el autor añade uno que raramente se encuentra en similares obras extranjeras: una acertadísima diferenciación tipográfica, consistente en anotaciones marginales en "negrita", que aclaran —como de paso— el sentido de algunos términos del texto, y sirven de referencias para reencontrar rápidamente algún pasaje que se busca.

La obra revela la mano de un técnico de sólida formación, un pedagogo y —quizás, como necesario complemento— un músico en el más noble sentido de tal palabra. Pese a que no emplea adjetivaciones ruidosas, entre líneas se percibe el sereno juicio de un autor didáctico que además demuestra manejar perfectamente el idioma.

Si el resumir sin mutilar constituye una preciosa virtud, a la cual se añade el don natural de saber interesar, no cabe duda de que el profesor Diez Serrano los posee en el más alto grado. Y sus obras, que traducen tales virtudes, están llamadas a prestar incalculable beneficio para la educación musical.

ROBERTO LAGARMILLA

Palacio del Libro
LIBREROS · EDITORES
A. MONTEVERDE & CIA. S.A.
25 DE MAYO 577 MONTEVIDEO URUGUAY

Depósito Legal Nº 128.689/78